



РИТМ И КУЛЬТУРА ТАНЦА



З. Д. Вербова Саломея

РИТМ

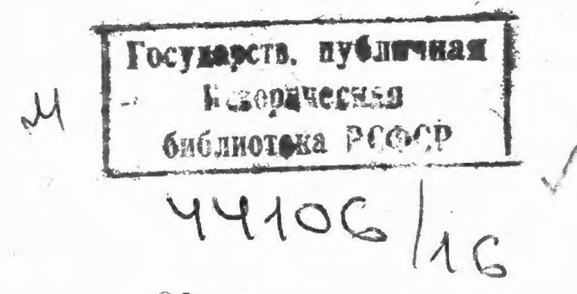
И КУЛЬТУРА ТАНЦА

Сборник статей:
З. Пуниной и Ю. Харламова,
Н. Форегтера, Коллектив
Гептахора, Т. Глебовой и
З. Вербовой

с предисловием
А. А. ГВОЗДЕВА



ЛЕНИНГРАД
1926



Обложка работы

В. Изенберга

Ленинградский Гублит № 19471 Тираж. 3100

Типо-Литография ЛИСН Арсенальная наб. № 5.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В настоящем сборнике слово предоставляется руководителям различных студий и школ свободного танца, работающих в Ленинграде. Этим определяется характер и объем охватываемого материала, а также и дискуссионное, по преимуществу, значение сборника.

Затрагиваемая здесь тема—свободный танец—излагается с точки зрения практиков, ведущих повседневную работу с учениками. Вполне естественно, что каждое из направлений и отдельных группировок пытается осознать принципы, ложащиеся в основу работы и, в защите их, опереться на теоретические положения. Последние подлежат проверке и критике, не только с узко профессиональной точки зрения, но и со стороны их общественно-социального значения.

До известной степени, представленные здесь школы танца объединены их отрицательным отношением к классическому балету и стремлением выйти из замкнутого круга балетной системы, выработавшейся веками в окружении придворно-аристократического театра. Но за пределами этого общего отрицания указанных форм классического танца—пути различных школ и студий расходятся по разным направлениям. Пред

нами проходят здесь последователи Айседоры Дункан, ритмической гимнастики Далькроза и новейших форм „эксцентрического“ танца, т. е. школ, работающих по глубоко различным методам и имеющих резко отличные друг от друга целевые установки.

Эта разноречивость устремлений „свободного танца“ наметилась еще до революции, как и вообще все движение его. Лозунги свободного танца, выставленные в самом начале XX века А. Дункан и Далькрозом, нашли себе на Западе, в особенности в Германии, многочисленных приверженцев в кругах эстетически настроенной буржуазной интелигенции довоенного времени и вызвали многообразные подражания. Развиваясь у нас под сильным влиянием западных учителей, школы свободного танца пережили Октябрьскую революцию, в целом не видоизменив своих лозунгов. Но окружающая их новая культура Советской России настойчиво ставит вопрос о пересмотре их руководящих предпосылок и теорий, подчеркивая их проблематичность и сомневаясь в пригодности и целесообразности избранных методов в обстановке наших дней. Но для успешной проверки и критического отбора того материала, который может оказаться ценным и пригодным в изменившейся обстановке, необходимо точное знание его. Между тем, работа студий, обычно протекающая в кругу относительно замкнутом, недостаточно освещена в печати и если настоящий сборник поможет осветить ее в более широком масштабе, то цель его будет достигнута.

Одной из главных задач критики по отношению к свободному танцу является, на наш взгляд, освещение

элементарных вопросов соблюдения или не соблюдения различными танцевальными школами основных заданий гигиены и физической культуры. Твердая установка вредности или полезности тех или иных упражнений, применяемых в качестве классного упражнения, может быть определена только ответственным и опытным врачем, или особой врачебной комиссией. Вне таковой проверки, методы будут оставаться спорными, несмотря на пламенную защиту их изобретателей. Если перестраивать танец на новых началах, то необходимо прежде всего строить его на точных фактах, добытых наукой. А в вопросах физической культуры первый голос принадлежит, бесспорно, врачу, без реального участия которого в выработке новых форм движения, последние всегда будут носить проблематический характер.

Другим, часто оспариваемым моментом, является переход студий от педагогической тренировки тела в целях развития здоровья, к художественному творчеству т. е. к использованию тела, как средства художественной выразительности. Этот вопрос тесно связан с другим—не менее острым: насколько методы, применяемые студиями свободного танца пригодны для выработки профессионального актера, которому предстоит работать на театре оперы и драмы. В силу особенности переживаемого нами переходного момента, когда на смену многим старым воззрениям на искусство, является новое понимание его, ориентирующееся не на немногих избранных, а на широкие массы, естественно, что и вопрос о целесообразных для нашего времени формах движения на сцене не может быть

решен без широкой дискуссии, которой надлежит выяснить формальное и социологическое значение различных разрешений проблемы, предлагаемых практиками.

Таковы те критические сомнения, которыми по необходимости должен вооружиться читатель настоящего сборника, как только он пожелает отдать себе ясный отчет о судьбе свободного танца в обстановке наших дней.

А. Гвоздев

З. Пунина и Ю. Харламов

РИТМ

(О системе Жака Далькроза и работе Отделения Ритма Института Сценических Искусств)

Ритм регулирует движения в работе и способствует ее продуктивности. Особенно это заметно в общественной работе, где движения одного работника связаны с целым коллективом; здесь каждый сотрудник чувствует связующее значение ритма, он становится частью целого и сознает, что нарушая ритм движения в своей работе, он вредит общему делу. Этим сознанием воспитывается общественный инстинкт в человеке, чувство коллектива. Нам может быть на это укажут, что ритм играл важную роль только в эпоху первобытной культуры, а в современном быту он утерял значение. Правда, сначала ритм был спутником в работе, играх и народных празднествах, а теперь является критерием в творческой деятельности человека. Условия жизни, изменившееся экономическое положение стран вытеснили ритм из жизни и труда. Мы утеряли его значение, а, между тем, всем сказанным хотелось бы убедить в необходимости снова восстановить его. Ритм нужен нам и в искусстве и в современном труде, и для общественности, и для каждого из нас в отдельности. Со времен первобытной культуры, человек успел

забыть, как развивать в себе чувство ритма. Мы еще не привыкли смотреть на наше тело, как на носителя нашей воли. Наше мышечное чувство развито слабо и мы миримся с этим крупным недостатком. Мы забываем, что наше тело проводник всех наших чувствований, выразитель нашей внутренней жизни, точный и послушный аппарат в умелых руках. Нам необходимо владеть им, помня, что умрет наше тело, и с ним остановится и наша умственная жизнь. Знать себя до конца не есть роскошь досужих людей, а обязанность каждого человека, сознающего необходимость своего существования.

Ж. Далькроз своим открытием возратил утраченный нами ритм, для воспитания и образования нашей личности и ее гармоничного развития. Он вернул человеку радость и указал на значение и силу ритма, положив его в основу своей системы. Незаметно для себя самого, в процессе своей работы с учениками консерватории, Далькроз открыл воспитательно-педагогическое значение ритма. Желая облегчить учащимся некоторые задания на уроках сольфеджио, он стал прибегать к движению; сначала просто к отбиванию такта, затем, когда встречалось затруднение в исполнении музыкального ритма он стал добиваться воплощения его в движении. Эти упражнения получили название „faire les pas“ (делать шаги), при чем ритм условились исполнять ногами, а метр руками. Далькроз убедился на основании опытов, что для человека важно телесное соотношение с музыкой через движение; он определил органическую связь между человеческим телом и музыкой и констатировал дисциплинирующее влияние ритма на тело. Постепенно в своей дальнейшей работе Далькроз пришел к необходимости

диференцировать движения, для чего простой реализации ритмов было недостачно. Полиритмия является характерным примером диференциации движений. Цель этих упражнений — дать средство научить ученика расчленять те центры, которые управляют разными мускулами и тем самым обеспечить им самостоятельную деятельность [1]). Надо заметить, что то чувство радостного освобождения, которое неизменно сопутствует занятиям ритмикой, обыкновенно совпадает с моментом достижения автоматизации движения. Подтверждением наших слов служит указание Бюхера на то, что пляска у диких народов, потому и доставляет им удовольствие, что она носит автоматический характер. Сюда же относятся слова Л. Толстого („Анна Каренина" III ч.) по поводу участия Левина в косьбе: „... и чаще, и чаще приходили те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь. Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты и чем дольше Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытия, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя помимо жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты".

Характерен психологический момент в этом описании. Сначала Левин подыскивал не без труда и усталости, как мы знаем, необходимые движения для косьбы, и этот первоначальный процесс был совершенно сознателен до тех пор, пока Левин не нашел нужный комплекс дви-

[1]) С. Волконский. „Психологически - воспитательное значение системы". Листок I.

жений для его работы. С этого момента движения его делаются бессознательными, ум освобождается и наступают радостные минуты. Достижение автоматизма в движении играет лишь служебную роль в системе Далькроза, он пользуется им с тем, чтобы дать возможность ученику единовременно решать задачи чисто музыкального свойства. При этом Далькроз устанавливает ряд важных моментов в его достижениях, имеющих самодовлеющее значение. Сосредоточенность внимания является одним из таких факторов. На него имеются специальные упражнения, напр. произвольная остановка движений, которая достигается всегда через акт внимания. Особенно отчетлива его роль там, где движение останавливается на определенный срок, после чего снова должно возобновиться; но если к этому прибавляется еще какое нибудь привходящее задание, напр. тактировка, которая продолжается с момента прекращения остановки, то упражнение осложняется и здесь уже требуется координация движений. Усилением внимания мы регулируем наши движения и таким путем выполняем задание. (Примеры взяты из записи уроков М. Я. Басова).

Такие упражнения кажутся со стороны очень легкими, но далеко не всякий может их исполнить, вследствии отсутствия навыка к регулированию двигательных процессов. Это достижение и обуславливается хорошо развитым вниманием. Часто в исполнении задания на уроке ритмики, ученик встречает затруднения, как выполнить его и не потому, чтобы он не понимал, что от него требуют, он знает, какое надо сделать движение, но не понимает в каком соотношении находится данный мускул и нерв, управляющие его движением; между

тем сознание этого взаимоотношения воспитывается волей, и чем больше мы разовьем независимость отдельных групп, тем больше у нас будет возможности управлять нашим аппаратом, тем больше будет развиваться воля.

Проявление воли не ограничивается названным моментом. Она прежде всего и главным образом проявляет себя в каждом произвольном действии и совпадает с актом внимания, а кроме того мы можем, ссылаясь на работу М. Я. Басова[1]), указать, на основные направления волевой регуляции, которыми Далькроз и пользуется в своих указаниях для развития ее: 1) вызов процесса — его задержка, 2) ускорение — замедление, 3) усиление — ослабление; 4) управление течением сложных процессов или координация в широком смысле слова.

Путем развития нашей воли мы будем приближаться к изучению нашего „я" и к возможности управлять им.

Попутно с указанием на стремление Далькроза развить в нас внимание и волю, мы можем заметить, что всякое упражнение его связано с четырьмя моментами, надо: 1) услышать, 2) понять, 3) приказать своему телу и 4) исполнить. Одновременно развиваются: слух, мышление, воля и моторная деятельность[2]). Разрабатывая свою систему в движении Ж. Далькроз натолкнулся на серьезное препятствие—сопротивление тела. Явилась необходимость в тренировке его, назрел вопрос о пластике, которую он и включил в цикл своих учебных предметов. Работа Далькроза постепенно расширялась и встре-

---

[1]) „Воля, как предмет функциональной психологии" —изд. „Начатки Знаний"—1922 г. стр. 868.

[2]) С. Волконский „Ритмическая гимнастика" Листок I.

тила большое сочувствие и понимание в Германии. Тут же ему предложено братьями Дорн поставить ритмическую гимнастику на более широких началах. В 1910 г. Далькроз переехал в Дрезден с тем, что ему будет выстроен Институт. Его желание осуществилось в 1911 г. В местечке Хеллерау, близ Дрездена, в рабочем квартале, вдали от городского шума, среди зелени и чистого здорового воздуха, было сооружено специальное здание. В Институт пришли дети всех сословий и национальностей и он всех их объединил одним началом—ритмом, который живет во всех нас и идея которого под руководством Жака Далькроза стала продуктивна в нас самих.

Ознакомив читателя с некоторыми частями системы, которые казались нам наиболее существенными, мы хотели бы указать на общее значение ритмической гимнастики в деле воспитания ребенка. Далькроз утверждает, что: „ясность интеллектуальных восприятий достигается только физическими средствами". П. Ф. Лесгафт говорит, что: „психическая жизнь формируется движением в такой же мере, как и жизнь физическая" [1]). В своей статье, о Лесгафте А. А. Мейер указывает, что там, где нет самоопределения, нет и личности. Весь метод Далькроза направлен именно к тому, чтобы образовать личность. Он дает ей возможность осознать себя и обогатить физическими навыками управлять собой. Лесгафт считал основным методом образования „общим, как при умственном, так и при физическом образовании"—„разъединение производимых движений и действий и сравнение их между собой".

[1]) А. Мейер—„Идея П. Ф. Лесгафта",—Известия Ленинградского Научного Института, т. VIII—XXV.

Далькроз в своих упражнениях учит ребенка диференцировать свой движения, сопоставлять их и комбинировать. Систематическими упражнениями он постепенно заставляет ученика управлять своими движениями и передавать мысль, воплощая ее в действие. Этим путем он получает навыки непосредственно реализовать свои мысли, то есть делать их действенными. А разве это не самый важный фактор в образовании личности? Далькроз говорит: „Чтобы воспитать в нас волю или ритмический разум необходимо научить нас ритмическим движениям. Внести порядок в движения, значит воспитать чувство ритма“. Основная идея его — установление связи между мыслью, волей и мышечной силой. Тело человека должно служить прекрасным проводником наших мыслей и послушной формой их выражения. Метод Далькроза охватывает собой личность в целом и не сковывает ее с раннего возраста никаким специфическим знанием и намерением, предрешающими будущность ребенка. Она дает ему общие навыки для того, чтобы придти в жизнь с некоторым знанием своего телесного аппарата и укрепленной волей. Наряду с педагогическим и психологическим значением системы Ж. Далькроза, по утверждению некоторых докторов, она является полезной и в области медицины, особенно в детском возрасте, в применении ее к дефективным детям. Д-р педагог Владимирский считает, что ввиду того, что дефективные дети страдают, главным образом, отсутствием внимания, над ними господствуют рефлексы и они не могут подчинить их своей воле. Метод Далькроза как раз подходит для устранения этих недостатков и, как уже указывалось выше, он дает специальные Упражнения для укрепления воли и возбуждения

внимания. Приказания поступают извне и быстрота смены их невольно заставляет ученика сосредоточиваться, иначе он не научится быстро улавливать смысл задания и осуществлять его в движении. Мышечное чувство, всегда слабо развитое у дефективных детей, развивается при этом, а с ним вместе и диференциация движений. Ученик научается пользоваться только необходимой группой мышц и исключать ненужные ему. Д-р Понович предполагает, что система Далькроза может дать ряд новых возможностей в области терапии. Так как ритм является самым примитивным проявлением в жизни человека, то неудивительно, что эта способность часто встречается у слабоумных и физически-недоразвитых людей. У нервных больных дезорганизация движения частое явление и сознание, что они могут преодолеть это расстройство двигательных путей через ритмику важно для них и для врачующего. Последнему легче при таких условиях непосредственно влиять на их болезненные проявления, тем более, что при занятиях ритмикой усиление некоторых функций вызывает непосредственно чувство удовольствия.

Из всего вышеизложенного видно, что система Далькроза охватывает собою ряд областей, в которых она может играть полезную роль для человека.

Далькроз, приписывая большое значение своему методу, занимался пропагандой своих идей, ездил в другие государства, читал лекции, делал доклады, демонстрировал свою систему с группой учеников, был в Ленинграде в 1913 г.

Приезд Далькроза в Ленинград не остался бесследным. Он и здесь приобрел ряд горячих защитников в лице С. Волконского и др. Последний организовал курсы,

затем открылась частная школа О. Адамович, перешедшая к ученице Ж. Далькроза, Н. В. Романовой. Эта школа в дальнейшем составила основное ядро Института Ритма, который открылся в мае месяце 1920 г., при подъотделе единой трудовой школы П.Г.О.Н.О. Идея открытия Ин-та принадлежала инициативной группе последователей Ж. Далькроза—Н. В. Романовой, З. Е. Пуниной, А. М. Невинской и Р. А. Варшавской. Работая в школах и других учреждениях ритмисты-педагоги убедились в невозможности обслуживать всех желающих и удовлетворять всем поступающим к ним запросам, ввиду малочисленности учебного персонала. Инициативная группа обратилась с ходатайством к т.т. Луначарскому и Лилиной об открытии Института, предварительно ознакомив их с системой Ж. Далькроза путем демонстрации детской и взрослой группы, и представив в докладе исчерпывающие теоретические сведения. Таким путем подготовилась почва для открытия Института. Первым ученическим составом явилась школа ритма Н. В. Романовой, которая образовала второй курс, а на первый были приняты вновь поступившие, пройдя предварительные испытания по ритмичности и музыкальной подготовке. Основными предметами курса являлись: ритмика, сольфеджио и импровизация по системе Далькроза. Эти три предмета являются неразрывно связанными друг с другом и составляют основу метода. Каждый ритмист, помимо знания ритмики должен обладать, если не абсолютным, то хорошо развитым слухом; этому способствует сольфеджио. Метод сольфеджио Далькроза является новым в этой области, он значительно способствует облегчению и ускорению развития слуха учащихся. Кроме того, он должен владеть инстру-

ментом (роялем) настолько, чтобы иметь возможность импровизировать на уроках ритмики, без чего он вообще не может стать педагогом ритмистом. В качестве дополнительных предметов, способствующих музыкальному и физическому развитию учащихся, были постепенно включены в программу: хоровое пение, слушание музыки, пластика, шведская гимнастика и ряд теоретических предметов, как: методика ритмики, биомеханика, психология, история музыки, история искусств и семинарий по изучению психо-педагогического значения ритмики. Целью Института была подготовка педагогов-ритмистов. В состав слушателей вошло много педагогов по школьному и дошкольному делу. Это обстоятельство облегчило несколько задачу Ин-та, т. к. слушатели имели уже общую педагогическую подготовку и опыт; являлась необходимость лишь в их специализации. Институт просуществовал два года, пополняя свой ученический состав вновь поступающими. Учебный план иногда суживался, в зависимости от материальных средств, в которых Институт был сильно стеснен, или же изменялся по мере необходимости. Приходилось работать в тяжелых условиях, но всех объединяло любимое дело, которым заведывала Н. В. Романова с ближайшими своими помощниками Р. А. Варшавской и А. М. Невинской. Они всегда первые были на своем посту, а мы ученики поддерживали их, любя нашу работу, со рвением и радостью отдаваясь ей.

В 1922 году начались сокращения и закрытия целого ряда учебных заведений. Институт Ритма, как самостоятельное учреждение, перестал существовать и влился в Институт Сценических Искусств, как составная его часть вместе со Школой Актерского Мастерства, Курсами



Институт Ритма — Прокофьев. Мимолетность № 10



Танец машин

Мастерская Фореггера

Гримм



Мастерская Фореггера   Танец машин



Мастерская Фореггера Танец машин

Мастерства Сценических Постановок и драматической школой Сорабиса. Учебный план ритмического отделения расширился, в него были включены политпредметы. Ритмика вошла, как обязательный предмет на 1 и 2 курсах драматического и на 1 курсе режиссерского отделений И.С.И. Цель ритмического отделения осталась прежней—создать новые кадры педагогов, только сама работа шла и идет по пути расширения и углубления системы. Такова история возникновения и дальнейшего существования Института.

Теперь укажем на сущность деятельности этого учреждения. В начале работа была сосредоточена главным образом на прохождении основных предметов системы, затем понемногу включались остальные перечисленные в учебном плане предметы, т. к. в них чувствовалась необходимость для более широкого понимания и усвоения метода Ж. Далькроза. Параллельно с этим принимались меры и в практическом направлении работы; в самом начале деятельности Института, студенты вместе с педагогами нашли полезным организовать детскую группу, которой руководила одна из преподовательниц ритмики. Учащиеся обязаны были посещать ее, вести запись уроков и давать в этой группе пробные уроки. Надо заметить при этом, что дети очень охотно и с увлечением занимались ритмикой,—явление обычное и в Хеллерау. И не только дети, но и мы, взрослые, испытали это необыкновенное чувство, ни с чем несравнимое. Только путем личного опыта каждый желающий проверить нас может убедиться в правдивости наших слов.

М. Я. Басов заинтересовался психологической стороной метода Далькроза, выслушав доклад А. М. Невинской,

преподавательницы ритмики и методики, на конференции по физическому воспитанию. Он организовал в Институте семинарий по изучению психо-педагогического значения ритмики и производил функциональный анализ для определения ее, как метода естественного эксперимента исследования личности (по методу Лазурского). Сотрудники семинария производили на уроках ритмики систематические наблюдения двух родов: объективные, над внешними проявлениями избранного лица для наблюдений и субъективные, самим наблюдаемым лицом за своими переживаниями. В результате сопоставления этих материалов были сделаны некоторые выводы, указанные в одной из работ М. Я. Басова [1]).

Наряду с этим шла методическая работа над системой, которой руководила А. М. Невинская. Она собирала весь материал — записи об уроках, свои наблюдения и наблюдения учащихся над собой и другими в усвоении преподаваемого ею материала, производила теоретический разбор и систематизировала весь материал в плане преподавания его детям.

Помимо педогогического и методического уклона в работе стало намечаться стремление к выявлению музыки в движении. В Ин-те организовались так называемые „общие работы". На них производились попытки осуществлять музыку пластически. Сразу же обнаружилась необходимость в тренировке тела для осуществления намечаемых задач. Были введены уроки пластики. Сначала их вел Гептахор, в лице С. Д. Рудневой и Е. В. Цинзерлинг, затем О. Б. Анненкова, работавшая в самое тяжелое время для Института;

[1]) „Новые данные к обоснованию естественного экспериментального исследования личности". „Вопросы изучения личности". №№ 4,5-1922 г.

параллельно с ней непродолжительный срок занималась Т. А. Глебова. Желая приблизить преподавание пластики к принципам Далькроза, преподавательницы ритмики Р. Варшавская и А. М. Невинская занялись разработкой пластической техники, на принципе Далькроза — слияние движения с музыкой. Взяв в основу систему гармонической гимнастики, преподовательницы Алексеевой и преподователя Бодэ, Р. А. Варшавская внесла в нее некоторые изменения, соответствующие требованиям системы и сочетала движение с музыкой. На это пришлось затратить очень много труда, т. к. нужно было произвести подбор музыки.

При общей интенсивной работе, постепенно подготовился кадр учащихся, явилась возможность проявить деятельность Института вне его стен, с целью пропаганды системы. Еще во время самостоятельного существования Института Ритма был осуществлен в течении двух лет ряд демонстраций в Передвижном театре, в Ин-те имени Зиновьева, Ин-те Физкультуры, в Доме Ученых и др., сопровождавшиеся некоторыми групповыми постановками. Кроме того для широкого ознакомления с методом Далькроза, устраивались в стенах Ин-та общедоступные уроки, демонстрировалась детская группа для дошкольной экскурсии и врачей; устраивались вечеринки, где давались постановки преподавательниц и учащихся.

В процессе работы Отделения Ритма И.С.И. назрела необходимость в расширении работы по музыкально-технической подготовке учащихся. Для этой цели Р. А. Варшавская и А. М. Невинская начали на своих уроках пользоваться сначала музыкальными фразами, отрывками, затем небольшими музыкальными произведениями. Эта часть работы была выделена ввиде отдельного курса, му-

зыкальных пластических этюдов, вошедшего в учебный план, в качестве обязательного предмета.

Первые выступления ритмистов носили характер ознакомления зрителей с системой Далькроза, главным образом со стороны ритмической, иллюстрируя ее только небольшими пластическо-музыкальными постановками. За последний же год в ритмическом отделении И.С.И. стала намечаться художественная работа в более широком масштабе. Инициатива в этом отношении принадлежала окончившим ритмистам, к которым присоединились некоторые студенты III курса. Велась работа по теоретическому обоснованию методов нашей художественной работы, по достижению большей сценичности, и по постановке произведений современных композиторов. В этой работе деятельное участие принимали Ю. Н. Харламов и З. В. Закусова и в области пластической интерпретации новой музыки работали также А. Шпирман, З. Воскресенская и другие. Результаты этих занятий демонстрировались на открытых вечерах ритмического отделения Института Сценических Искусств.

Этой осенью, по инициативе окончивших прошлой весной Отделение Ритма И,С.И. организовался при Отделении „кружок“ возглавляемый Н. В. Романовой. Он ставит себе целью разработку художественных постановок, специально приуроченных к красному календарю, а кроме того, разработку програм ритмики в рабочих клубах и студиях. Первая постановка этого кружка была проведена на октябрьских торжествах 1924 г. в партклубе Коминтерн, и на вечере Севзапкино.

В ближайшее время преподавательница сольфеджио и импровизации Ю. А. Бок, работавшая в Институте со

для его открытия, предполагает организовать кружок с целью пропаганды этой важной части системы среди музыкальных деятелей Ленинграда. Недавно Ю. Бок была проведена в Губоно демонстрация, предшествуемая докладом, в котором указывалось на сольфеджио, как на неразрывную часть всей системы Далькроза, при чем было замечено, что автор ее даже не демонстрировал ритмику без сольфеджио. Демонстрацией заинтересовались многие музыканты, задавались вопросы и было выражено пожелание группой педагогов-музыкантов заняться сольфеджио по методу Ж. Далькроза.

Ученики, окончившие за эти годы Институт Ритма, а затем Отделение Ритма И.С.И. и получившие право преподавания ритмики и сольфеджио, главным образом, работают в трудовых школах, детских домах, дошкольных учреждениях, клубах и художественных школах Ленинграда, а кроме того принимают участие и в кружковой работе.

Значение и польза ритмики, как нам кажется из всего вышесказанного — очевидны.

Необходимо сделать ритмику спутницей нашей жизни. Она должна стать одним из важнейших методов воспитания молодых поколений, так как она дает ряд навыков и представлений, необходимых каждому гражданину, независимо от его специальности, и воспитывает коллективное чувство, что в наше время особенно ценно. Это чувство возбуждается ответственностью каждого ученика перед всей группой, ибо его плохое исполнение непосредственно отражается на выполнении общего задания, тем более, что часто каждый участвующий выполняет только часть задания, целое же достигается лишь работой всей группы.

Многогранность ритмики значительно облегчает приспособление ее к самым разнообразным профессиональным требованиям. Ритмичность движения так же необходима теперь, как и в жизни первобытных людей. Как и прежде она вносит в работу экономический принцип.

Прекрасной иллюстрацией к этому положению может служить постановка работы на американском заводе известного Форда. Производительность его достигла небывалой до сих пор интенсивности. Такие блестящие результаты объясняются высоко развитой техникой, образцовым разделением труда и строгой его дисциплинированностью. Работа отдельного лица настолько тесно связана и согласована с работой ближайшего его соседа, что малейшая неисправность или простая оплошность того или другого неизбежно влечет за собой остановку (моментальную, по сигналу) всего завода. Не тоже ли самое происходит во время коллективных ритмических упражнений? Раз все движения изучены до мелочей, то каждый участник работы воплощает ее легко и чувствует лишь синтез ее, т. е. ритм.

По наблюдениям Мюнстерберга, наивысшая точность ритмического движения различных мышечных групп имеет свой определенный оптимум скорости. Если это так, то закон этот следовало бы тщательно и всесторонне исследовать, так как он может иметь весьма важное значение для усовершенствования хозяйственного труда, а для этого желательно было бы установить нам связь с научной организацией труда.

Итак, позволяем себе надеяться, что ритмика, перестав быть узкой специальностью, постепенно войдет в жизнь, займет подобающее ей место в школе и станет одной из важнейших основ воспитания юношества.

Не имея возможности остановится подробнее на всех областях где может быть использована система Далькроза, мы все же считаем необходимым, ввиду общего характера сборника для которого предназначена настоящая статья, сказать несколько подробнее о применении системы в области художественной работы, тем более, что именно в этом направлении система может быть использована очень широко и разнообразно.

Значение системы для людей, занимающихся художественной работой сказывается в двух направлениях: система, как вспомогательный метод при изучении искусства, и ведение художественной работы на основах принципов и методов Далькроза.

Прежде всего напомним еще раз об утрате человеком чувства ритма и умения им пользоваться; система Далькроза, как один из методов, возвращающих нам воспитательным путем это потерянное чувство, необходима для людей, работающих в области искусства, где ритм в том или ином виде имеет огромное значение. Если принять во внимание влияние, оказываемое психическими или физиологическими свойствами человека на его творчество, можно думать, что работа над выработкой телесного ритма есть путь к созданию нового человека, ощущающего и понимающего ритм лучше и глубже, чем современный нам человек, а следовательно лучше могущего работать над созданием новых ритмов в искусстве.

Особенное значение имеет конечно эта работа для людей, занимающихся музыкой или искусствами с нею связанными. Одним из принципов Далькроза является то утверждение, что необходимо с п е р в а развить музыкальные способности ребенка, — его слух и чувство ритма,

и лишь затем приступить к изучению игры на специальном инструменте. Обычно же, если на развитие слуха и обращается внимание (большей частью параллельно с изучением игры на том или ином инструменте), то чувство ритма отдельно не развивается, и свободное владение динамикой ритма и даже простая метричность даются учащимся нередко с большим трудом. Необходимо начинать с выработки слуха и телесного ритма — это облегчит дальнейшую музыкальную специализацию, и вместе с тем создаст условия для более ясного и яркого восприятия музыки.

Вместе с тем ритмическая гимнастика способствует выработке техники исполнения на том или ином инструменте, так как корни этой техники находятся в правильном функционировании нервных центров, управляющих движениями наших мускулов, и система, вырабатывающая наше „мышечное чувство" дает нам возможность устанавливать правильное соотношение между звуком и движением, требуемым для его осуществления. Если для певца особенное значение имеют упражнения комбинированные из ритмики и сольфеджио, то для пианиста чрезвычайно важны упражнения на противуположные движения рук, на различные оттенки для разных рук в одно и то же время, на согласования различных ритмических фигур в партиях обеих рук, комбинации движений рук и ног (педаль) и т. д. и т. д.

Необходимость научить музыкантов ощущать ритм своим телом повидимому была известна и древним, по крайней мере Платон говорит, что: „скажем по справедливости кто с наибольшим мастерством сочетает гимнастику и музыку, и кто с наибольшим чувством меры

обращает их на воспитание духа, тот лучший музыкант и больше сведущ в гармонии, нежели тот, кто настраивает струны".

В области актерского мастерства Далькроз и его последователи (Р. Аппиа, С. М. Волконский, и др.) были одни из первых, кто в наше время стали говорить об обязанности для актера изучать технику движения и работать над ней не в меньшей степени, чем над техникой голоса. Они же говорили о создании декораций, или сценических установок и освещения, не преследующих самодовлеющей цели, а прежде всего помогающих актеру дать максимальную выразительность своему телу.

Сценическое действие воспринимается одновременно во времени и в пространстве, и человеческое тело в его движении является точкой пересечения этих двух понятий. Вот почему „воспитание движения" приобретает для актера особенно важное значение; он должен уметь свободно и точно распределять время и пространство, свободно и легко управлять своими мышцами, уметь совмещать одновременную работу нескольких групп их, должен уметь быстро реагировать на неожиданность, всегда возможную на сцене и т. д., короче говоря, должен овладеть своим телом, чтобы иметь возможность свободно проявлять себя, так как вне владения всеми возможностями движения нет актерского мастерства. Ритмика по системе Далькроза, как одно из средств научающих азбуке движения, помогает актеру справляться с указанными выше трудностями.

В пантомиме требования, предъявляемые к движению актера, еще значительнее, и еще более возрастает зна-

чение ритмической гимнастики, как метода воспитывающего движение посредством музыки. В пантомиме, связанной с музыкой, движение актера должно быть не только ритмично в себе самом, но и ритмично по отношению к музыке.

Через пантомиму лежит прямой путь к опере и танцу, как двум искусствам уже неразрывно связанным с музыкой и в значительной степени ею определяемыми. Здесь уже возможно говорить о системе Далькроза, не только как о подсобном методе для выработки актера, но и о вытекающих из идей Далькроза принципах сценического оформления оперных и танцевальных представлений.

Здесь конечно прежде всего необходима музыкально-телесная подготовка актера, — мало уметь слушать музыку и разбираться в ее ритмах и звучаниях и мало иметь гимнастически тренированное тело, нужно уметь свободно сливать свое движение с музыкой, уметь подчинить свои мускулы приказаниям, воспринимаемым слухом.

Основным принципом разработки оперного спектакля должен по нашему мнению служить принцип подчинения музыке всего, что происходит на сцене. С такой точки зрения писать декорации, или распределять освещение не должен человек, не знакомый с данной музыкой. Тем более это знакомство требуется от режиссера. Опера, сценическое искусство с наибольшей полнотой совмещающее в себе элементы других искусств — музыку, слово, движение, живопись и т. д., именно, благодаря этому обилию своих составных частей, нуждается в каком то общем начале, могущем объединить их, и создать единое целое — оперный спектакль.

Вместе с тем опера требует от нас совмещения слухового и зрительного восприятия, которое должно быть достигнуто прежде всего через движение человека передающего музыку. Актер в опере должен уметь не только петь, но и играть, и игра его должна находиться в соответствии не только с текстом роли, но и с музыкой. Актер—центральная точка оперного спектакля—он поставлен между музыкой, которая только звучит, и декорациями, которые стоят на сцене, он сам часть музыки так как поет ее и часть происходящего на сцене, так как двигается на ней и именно через него, через его движение должно совершиться слияние всех составных частей оперного спектакля в одно целое.

Музыка играет в опере доминирующую роль и, будучи сама движением, должна определять собою движение на сцене. Композитор согласовывает между собою музыку и слова, режиссер и актеры должны согласовать с ними сценическую передачу оперы, прежде всего согласовать с музыкой движение, происходящее на сцене. „Всякое видимое движение, не отвечающее движению музыкальному—разрушает единство зрительного и слухового воспитания“ и „только в ритмичном движении, определяемом музыкой, актер сливается с нею и с данной сценической установкой в одно целое“ (Волконский). Слова, если они правильно согласованы с музыкой, будут не мешать, а помогать такому движению, и вместе с тем, через это движение, сделаются сами ярче и убедительнее.

Нередко приходится слушать что в опере трудно одновременно слушать музыку и следить за действием; при нынешнем состоянии оперы это нисколько не удивительно, — конечно трудно одновременно воспринимать две

совершенно различные вещи, — одна другой только мешает, — но насколько же увеличится впечатление от оперного спектакля, когда этой необходимости следить за различными ритмами „движения“ в оркестре и на сцене не будет, музыке будет отведено должное ей в опере место, и будет действительно достигнуто единство слухового и зрительного восприятий.

Само собою разумеется, что для достижения всего этого прежде всего необходима музыкально-телесная подготовка актера, для которого движение с музыкой дается без всякого напряжения, и который умеет свои необходимые или случайные (по тем или иным причинам) движения на сцене слить с музыкой, может играть каждый раз по новому, но всегда свободно и легко. Исключительно одаренные актеры обладают этим свойством просто в силу своего таланта, и на примере Ершова мы видим насколько увеличивается сила художественного впечатления, когда певец на сцене живет в музыке и двигается вместе с нею. Нам кажется, что школа должна помочь рядовому актеру приобрести то, чем отдельные таланты обладают и без соответствующей школы, в силу своего художественного чутья и сценического опыта.

Современный театр даст нам примеры применения принципов, совпадающих или близких к принципам Далькроза, в некоторых постановках целиком или в отдельных моментах их. Конечно применение его лишь более или менее полно, и часто только формально, но во всяком случае принцип ритма движений на сцене, постепенно завоевывает театр, и в таких постановках, как „Принцесса Турандот“ Вахтангова, „Жирофле-Жи-

рофля" или музыкальных пантомимах Таирова, в некоторых работах Марджанова и др. мы находим то или иное использование принципов и методов Далькроза. Принцип ненужности самодовлеющих театральных декораций может считаться утвержденным, в области использования света производятся интереснейшие опыты, и к сожалению только оперные постановки в громадном большинстве своем продолжают оставаться вне этого движения, тогда как именно в них методы Далькроза могли бы быть использованы с наибольшей полнотой и убедительностью. Здесь нам по прежнему приходится указывать лишь на постановку Далькрозом „Орфея" Глюка, произведшую в свое время громадное впечатление на видевших ее, но никак не отразившуюся на оперных постановках наших театров.

Теперь скажем несколько слов о танце, как мы его понимаем, и чего мы хотим от этого искусства. Работа Института Ритма, ставившего себе целью главным образом выработку педагогов, — в области пластических постановок не носила организованного характера и была большей частью предоставлена личной инициативе учащихся, так что, говоря о танце, мы имеем в виду не опыт Л.И.Р., не то, как мы работали до сих пор, а так, как мы хотели бы работать, — установить несколько исходных точек для этой работы, которую материальные и технические условия, мы надеемся, когда нибудь позволят нам осуществить.

Музыка — искусство, протекающее во времени, и пространственные формы могут явиться в ней лишь как результат нашего воображения, и дать эти пространственные формы музыки, вот, как нам кажется, задача танца.

Основой музыки является движение чисто временное, пока музыка только звучит, и дать это движение в пространственных формах, вот то, к чему мы стремимся в нашей работе.

Начало, определяющее собою движение есть его ритм. Дать пространственный ритм пластического движения, отвечающий временному ритму музыки, есть поэтому наша главная задача.

Мы не хотим танца, „сопровождаемого" музыкой, не хотим движения, присочиненного к музыке, и не хотим брать за основу танца субъективного переживания данной музыки отдельным исполнителем—мы не хотим видеть, что чувствует и думает пляшущий—мы прежде всего хотим видеть музыку, претворенную в пластическом движении.

Наша цель—пляшущая музыка.

Основным условием к достижению этой цели мы считаем прежде всего передачу в пластическом движении ритма данной музыки.

Ритм—первичная основа музыки и вместе с тем деятельное начало ее, которое дает музыкальному произведению ту или иную жизнь и значение. В этом смысле можно сказать, что ритм есть волевое начало музыки, то, чем она движется и живет. Если понятием ритма и не исчерпывается понятие формы музыкального произведения, то во всяком случае ритм определяет собою форму данного музыкального произведения, и так как, вместе с тем, ритм есть начало, определяющее время и пространство в движении—пластическая передача ритма данной музыки есть первое и главное условие перенесения этой музыки из чисто временной формы в пространственно-временную.

Ритм по словам Дельсарт—есть форма движения.

Если мы откинем внутреннюю динамику данного музыкального произведения и его мелодическую и гармоническую структуру, у нас останется простая последовательность ритмических длительностей, тот „скелет музыки“ без которого музыкальное произведение не существует и который является чистой схемой его движения; перенесение этой временной схемы в пластическое движение путем точной реализации всех ее ритмических длительностей — большей частью невозможно, да и не нужно—это дало бы только схему данного произведения, и не дало было бы нам его по существу. Но знание этой схемы и умение найти в ней основные, характерные моменты ее—необходимо, как необходимо знание азбуки, чтобы уметь складывать из отдельных звуков-букв слова.

В дальнейшем идет работа над передачей всей динамики данного ритма в его целом, отдельных музыкальных фраз, как его составных частей и линию повышения и понижения гармонической структуры. Общее „содержание“ данного музыкального произведения конечно определяет собою характер всей работы.

В танце—линии ритмического рисунка музыки, должны найти свое точное и определенное воплощение, в форме линий пространственных, (общий рисунок постановки, направление, число шагов, высокие и низкие точки движения, плавность или отрывистость движения и т. д.), и здесь нужно уметь найти „скелет движения“ подобный тому, который мы находим в примитивной структуре ритма. В этом смысле был прав Лукиан, говоря о необходимости для танцора знать геометрию. Этот скелет движения является канвой, на которой об-

щий пластический рисунок должен передать динамику и звучание музыки.

Сценические установки, костюмы, свет—должны служить помощью для выявления ритма движений человеческого тела и в этом смысле определяются исполняемой музыкой.

Вместе с тем Далькрозовский подход к танцу совершенно не означает наличности какого либо одного специфического характера и стиля движений; танец должен быть всецело подчинен музыке, т. е. передавать и стиль и характер ее, которые и определяют собою таким образом характер и стиль движений. Моцарт и Скрябин требуют конечно совершенно различной композиции движений.

Совершенно также в отношении сюжета (предполагая, что композитор имел в виду таковой или специально писал на данный сюжет): танцовать, говоря словами С. Волконского нужно прежде всего „музыку, а не роль", танец должен „не рассказывать, а показывать как рассказывает музыка".

Вся эта работа над формой музыкального произведения по нашему мнению совершенно необходима для создания подлинного искусства танца, так как ни одно произведение искусства не может быть создано, а тем более передано, при наличии одного субъективного переживания творца или исполнителя.

Тот, кто хочет передать нам содержание музыкального произведения, дать нам „образ" его—должен уметь передать его форму—перенести ее из времени в пространство, и прежде всего сделать временный ритм—ритмом пространственным.



Институт Ритма　　Дебюсси — Кэк Уок

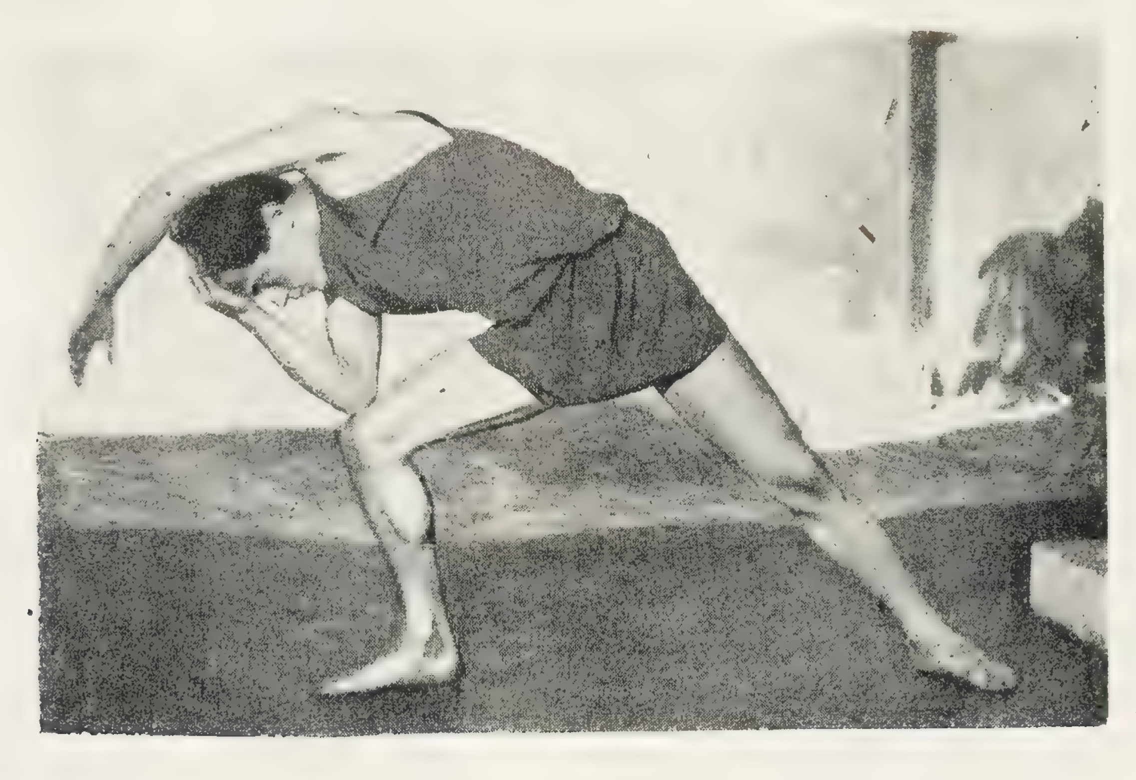
Институт Ритма

Групповые упражнения





Гептахор



Гептахор

Такая работа над формой танца совершенно не исключает ни „субъективности“, ни элемента „переживания“, необходимого во всяком искусстве. Во всей работе, взятой в целом, нужно различать два момента;—усвоение музыки, которому обыкновенно сопутствует возникновение основного движения, или рисунка, передающего данную музыку и способ передачи музыки.

Первый момент может предшествовать второму, или они могут совмещаться в работе, но наличие их обоих необходимо. Оба эти момента определяются свойствами темперамента и индивидуального подхода танцующего или режиссера: отрицая „субъективность“ как базу, мы всецело признаем необходимость „переживания“ замысла композитора, и в этих пределах открывается, как и для всякого исполнения чужой музыки, широкое поле для проявления личных свойств темперамента. Если постановка групповая, или массовая—музыкальный замысел композитора преломляется прежде всего в индивидуальности режиссера, дающего материальное оформление данной музыке, и этот, прошедший через индивидуальное понимание режиссера, замысел, в свою очередь преломляется в индивидуальности исполнителей.

Получается как бы цепь зеркал и в глубине последнего из них продолжает звучать исполняемая музыка.

Совершенно очевидно, что для осуществления таких пластических постановок нужны исполнители, обладающие достаточной музыкальной подготовкой, достаточно тренированные телесно, а главное,—практически работавшие над соединением движения и музыки с самых примитивных форм этого соединения, до наиболее сложных. Движение в музыке и с музыкой должно даваться

им также легко, как обыденная речь, никакого напряжения в осуществлении сложнейших ритмов музыки не должно быть. Нужно всем своим телом ощущать динамику исполняемого музыкального ритма: „трудно“ должно быть двигаться вне ритма, и „легко“ в ритме музыки. Нужно уметь жить чужим ритмом и передать его ярко и убедительно; для этого, помимо музыкально-телесной подготовки, нужно внести в свое переживание музыки тот внуренний порядок, который Платон называет „эритмия“, и в работе своей помнить слова д'Удина, что „можно гореть огнем под влиянием страсти, но в изображении ее сохранять полное обладание рассудком“.

Еще древние знали, что „плох тот танцор, который танцует безсмысленно“ (Деметрий), осмысленности же танца, вне ритма музыки быть не может, так как „ритм-разум танца“ (Вагнер).

Таковы в кратких словах принципы и методы работы над танцем, которые мы считаем вытекающими из идей Далькроза. Подводя итоги, и указывая еще раз цель, к которой мы стремимся, мы можем сказать словами Далькроза: „Музыка и пластика сестры—они дети ритма“; мы хотим дать в танце пространственные формы временных форм ритма—музыки, хотим иметь возможность сказать, как в Парсифале „здесь время становится пространством“; выдвигая на первое место замысел композитора, мы хотим видеть пляшущую музыку, хотим видеть осуществленными слова Шиллера: „музыка в высшем своем облагороженииии должна стать образом“. Нужно ли говорить, что образ этот не должен быть непременно реально-конкретным, а может быть нам дан чистым движением человеческого тела, живущего ритмом звучаний музыки.

За последние года нам приходилось слышать об „использовании“ принципов Далькроза в танце. Мы предостерегаем от поспешного заключения о том, что такое „Далькрозовские“ постановки, на ѕсновании работ людей, поверхностно знакомых с системой и подчас совершенно искажающих ее принципы в своих работах.

Также как в педагогических работах совершенно недопустимо преподавание ритмики людьми не имеющими на то права, также и в художественной работе не должно быть допустимо использование наших принципов, когда исполнители таких постановок не обладают достаточной музыкально-телесной подготовкой, а иногда и знакомы с системой только по наслышке.

До сих пор мы сознательно говорили все время о танцах, как одном из видов сценического искусства, и не касались совершенно „танца для себя“.

Вряд ли будет преувеличенным сказать, что танец, как и пение — один из основных свойств человеческой природы, вместе с тем сближающее нас с представителями животного мира. Танцуют и поют дети, когда они радуются и счастливы, танцует дикарь и царь Давид плясал перед Ковчегом Завета. Выше мы упоминали о танцах птиц и зверей — может быть танец одно из звеньев, связывающее нас, в наших проявлениях, с другими представителями царства природы, и напоминающее нам лишний раз, что мы не должны слишком уж противупоставлять себя природе. Мы часть ее и ее ритмы живут в нас; дело человека организовать заложенное в нас природой и создать искусство из присущих нам способностей петь и танцевать.

Чувство радости, испытываемое нами от ощущения своего тела, свободно двигающегося в подчинении данному ритму, именно в этом подчинении и слиянии себя с другими, выполняющими тот же ритм — находящего чувство освобождения и радости—вернейший залог для нас, что Жак Далькроз, натолкнувшись на великую силу, заложенную в природе человека, сумел использовать ее, как воспитательный метод, корнями своими уходящий в далекое прошлое человечества. Музыка, может быть величайшее искусство созданное человеком, созданное из данной ему от рождения способности петь и танцевать—почувствовать эту музыку в себе, научиться двигаться и жить в ней, создать из своего тела звучащий инструмент, передающий все чувства и мысли, владеющие человеком в минуту радости или горя, не значит ли это внести искусство в свою жизнь, и слить его ритмы с ритмами природы, звучащими в нас и вокруг нас.

„Жизнь есть музыка, с ее живым и жизнь творящим ритмом“.

Ред. Н. В. Романова.

1924 г.

Н. Форегер

ОПЫТЫ ПО ПОВОДУ ИСКУССТВА ТАНЦА

Человек, довольно известный в истории, начавший одно из своих произведений изречением „в начале бе Слово“, был несомненно книжником и вел сидячий образ жизни. То же подтверждает и агиографы. „Слово“, даже в том смысле как его понимает Иоанн Богослов (Logos—разум), явилось как бы анализом движений живого существа осознающего свое бытие и ловящего его ритм.

Итак вернее: „в начале бе Танец“, не даром мыслители древности говорили о „танцах сфер“ и не о том же ли напоминает и знаменитый опыт хороводной пляски. По обычаю, приходя, снимают галоши и шляпу, вешают пальто, затем приступают к делу, но обычно начиная статью, снимают с полок произведения авторитетов и совершают „исторический экскурс“.

Например: Платон в одном из диалогов (Алквиад) говорит, что и человек и животное не могут оставаться в состоянии покоя. В движении они выражают свою радость, как бы желая раскрыть миру избыток своих сил. Но людям боги даровали преимущество перед животными в том, что они производят движения осмысленно, подчиняя их ритму и гармонии. Мантегацца указывает, что из мимических движений вообще и символи-

ческой мимики в частности развилась членораздельная речь человека. Недаром эллины, любившие четкость своей мысли вуалировать дымкой мифов, изображают танцующими Муз—этих хранительниц наук и искусств и говорят о „хороводе девяти сестер".

Танец является первым из искусств открытых человеком, от него возникают и другие искусства. Ноги пляшущего. руки зрителей отстукивающие в такт с его ногами рождают музыку. Пляшущая рука горшечника украшает первую вазу. Пусть не покажется парадоксом утверждение, что история орнамента это история графической записи танцевальных планировок от прыжков (точечный орнамент) до вычуры балета Люлли.

Закономерное распределение движения во времени — ритм подчиняет себе все во времени существующее от великих миров до мельчайших амеб. В цепи закономерных движений тела человек передает свое ощущение ритма бытия.

В цепи закономерных движений тела или массы тел отражает свою силу энергия этих масс. Танец—выразитель накопленных сил, свидетельство здоровья, молодости, бодрости. „Радости сердца пляшут внутри, раньше чем ноги снаружи"—говорит французский поэт Кл. Маро.

Танцевальность страны и эпохи—признак их потенциальности. Рост творческих сил совпадает с ростом интереса к танцу. (Примеры—„Золотой век" Эллады (V в. до н. э.) Крестовые походы, Ренессанс, Великая Французская Революция и т. д.).

Неправы те, кто хочет установить религиозное либо другое происхождение танца. В танце можно найти осо-

знанное подчеркивание строя современного танцору бытия. Отсюда характер движений выявляет стороны наиболее значительные.

Страх перед непонятным в природе, нужда „утилитарной магии“—создает культовые танцы первобытного общества. Война, охота, вся жизнь, процессы претворяются в цепь танцевальных движений. Влияние церкви сказывается в выворотности ног (круазада), в крестообразных композициях, в иерархии танцоров.

Любовь к военному после Наполеоновских войн вызывает появление польки (к сведению—польку создал военный министр Людовика XIV—Лувуа. В ней он соединил марш и идею перемены военного шага, галопа (кавалерия), полонеза (марш), кадрили-лансье (уланская и т. д.).

Четкий, быстрый шаг, и напряженная внимательность современного горожанина отражается в американских Step'ах.

Отметим еще одно свойство танца. Тело танцора расчленяющее пространство и время, дает определенный пластический рисунок, какую то пластическую мелодию. От этого он, как и все воспринимаемое зрением, а не слухом, сильней впечатлевает и воздействует. Танец не только дает отдых, он заряжает зрителя, он повышает его энергию и деятельность. Танцы масс еще отчетливей выявляют свою закономерность и порядок, их организующее значение весьма сильно. Пример такая элементарная форма танца, как военный марш. Танец должен завершать развитие здорового тела, он близок к спорту, к физкультуре. Современный танец исключает современную эротику—в нем сильна чисто спортивная

внимательность и напряженность партнера. Современный танец ищет новые пути, ему нужны новые движения, новые темы, новые звуки.

Спортивность танца требует технической подготовки зрителя: только те, кто знает игру, могут напряженно следить за шахматным или футбольным матчем, только тогда будет подлинная зарядка, тонизация зрителя. Без этого—часты сытое любование „красотой, ножками, ручками" или досадливость. Изучение танца должно войти в круг работ физкультурников. Нам необходим танцевальный Всеобуч, где будут суммированы разрозненные попытки современных постановщиков, где коллективный опыт масс найдет твердые формы нового танца. Работа современных мастеров танца—это труд чернорабочих расчищающих почву для строителей, которые придут им вслед.

„Он прыгает, как теленок"—говорит укоризненно, не подозревая того, что эти прыжки третий звонок танца. Тот кто сочетал свои прыжки в цельную развивающуюся цепь, определил ее начало, последовательность и конец—тот изобрел танец.

Saltatio—называлось искусство танца у римлян, от слова saltus—прыжок. Всякий танец начинается с вводного рисунка ног, переносящих корпус. Изучение разнообразия движений ног является началом азбуки искусства танца.

Ноги танцующего, перемещаясь, чертят на танцевальной площадке какой то рисунок, который мы условимся называть „плановой композицией танца", а тела дают ряд построений в пространстве, которые выявляют тектоническую компози-

цию танца. (Тектоника, по определению Гильдебранта — есть закономерное расчленение пространства).

Наконец запомним, что в танце, тело является единственным выразителем пластической мелодии, оно как бы инструмент, механизм, которой управляет воля танцующего. Та энергия, накопление которой рождает танец, вызывающая телячьи прыжки, вырабатывается в организовании танцевальных темпераментов. Считая тело танцора машиной, волевые импульсы машинистом, можно сказать, что темперамент является здесь горючим — смесью для мотора. Инструмент требует изучения, тело проработки. Первый танцор должен был стать первым педагогом.

Роль школы служебная, — подготовка и обработка материала, согласно спросу. Характер школьной системы определяется характером танцев данной эпохи. Школа как бы настраивает тело для танца в определенном тоне и гамме. Возможно даже развитие части тела, в ущерб целому, если рисунок танца выявляется ногами, руки же играют роль баланса, либо наоборот. Так школа классического балета зная около 100 основных движений ног, не имеет ни одного специального упражнения для рук. Ей противоположна техника индусских религиозных танцев. К. Гагеман пишет: „Индийское искусство символично по преимуществу... Индийская танцовщица танцует прежде всего пальцами рук и каждый раз дает ряд точно определенных позиций, так называемых „mudra“, к которым присоединяются еще некоторые определенные движения ног „общая ритмизация остальных частей тела“. Опытная индийская танцовщица должна овладеть несметным количеством строго

определенных позиций рук и тончайшим образом передавать элементы тысячелетних традиций, искусно сливать их в одно целое, дабы верующий мог прочесть с помощью этого языка пальцев все те чувства, которые она уготовила для бога и которые она передает ему искусством". Эти условные мимические знаки имеющие такое значение в Индии, известные еще в древности. Кассиодор называет их signa composita. Они вызваны неумением развивать тему танца без условных пояснений и в настоящее время изживаются, хотя сохранились в цирковой пантомиме и классическом балете.

Современность знает две системы воспитания танцора, так называемую „классическую" и „пластическую". Остановимся подробней на обоих. Техника классического балета имеет за собой весьма почтенное прошлое. Уже в XVI веке возникла необходимость установить и регламентировать придворные танцы,—век Людовика XIV уже окончательно определяет все основы танцевальной техники. Техника классического балета неразрывно связана с придворным обиходом. Отсюда такое большое место уделяется в старых учебниках—поклонам и реверансам. Лицо не должно отражать никаких чувств, единственное требование балетмейстеров—улыбка. „Балетные танцы без улыбки исполнять нельзя. Иначе сам танец будет казаться лишенным его основного смысла"—утверждает С. Худеков.

Лицо зачастую закрывают маской. Корпус неподвижен,—он должен с достоинством нести на себе знаки отличия придворного, либо демонстрировать богатство и вычурность наряда танцора. Руки держат аксессуары и помогают движениям ног.

Ногам принадлежит главнейшая роль в танце, они выполняют поклоны, прыжки, верчения и все те „фиоритуры“, которые были придуманы в течении сотен лет. Танец начинается с той или иной установки ног, т. н. позиции. Пять позиций классического балета были окончательно установлены в 1700 году балетмейстером Фелье. В одном из старых учебников танца мы находим такое объяснение позиций:

„Первая позиция показывает внимательное рассмотрение; в этом положении принимаются приказания; солдат принимает его стоя в ряду. Вторая: силу,—самоупование; боец выбирает это положение как наиболее безопасное. Третья:—приятность и скромность; это дамская позиция. Четвертая:—достоинство, благородную гордость; свойственная сильно вдохновенному оратору. Пятая:—искусственную готовность“. Выворотность ног, продиктована церковью; это „круазада“ установленная аббатом Лангом, требовавшим, чтобы ступни—приходились под прямым углом друг к другу, чертя таким образом линии креста.

Можно ли говорить о современности и необходимости такой техники, которая дожила до наших дней, благодаря нерушимости придворного этикета. В ней ценны лишь ряд приемов дающих совершенную проработку ног.

Как протест против регламентированной муштровки и условности классического балета выдвигается требование „свободного танца“, нашедшее свое окончательное оформление в работе Айседоры Дункан. Тело танцора как бы отдается музыке, несущей его в пространстве, и в свободных движениях всего тела он дает пластический рисунок, формой передающей мелодию. Танцующий учится раскрывать свое тело, бросать его в беге

и прыжках, ему не нужны ни выкрутасы ног в балете, ни выкрутасы рук у индусов.

Вместо элементарного такта, определяющего построения в балете, пластическая школа выдвигает более широкое понятие ритма, вместо той или иной комбинации заранее заученных движений, танец стремится в многообразии естественных положений тела выразить и осмыслить произведение композитора. Танец приобретает полуслужебную роль, он выражает в пространстве то творение, которое звучит во времени. Если регламентированная муштра классики вырабатывает виртуозный „ногодрыгательный“ аппарат, то пассивность и подчиненность музыке в пластическом танце, размягчает тело, ослабляет контроль над ним, лишает силы. Излишнее увлечение эмоциональным началом в танце, в ущерб разработке формы отразилось на грамматике пластической школы. Она чрезвычайно бедна и примитивна.

В итоге должно сказать, что обе школы ценны, „постольку, поскольку“ одна дает точную проработку ног, другая вырабатывает чутье ритма и музыкального рисунка.

Человечество зажилось в издавна узаконенном уюте и порядке, отупело под корой бессмысленных моралей и обычаев. Мы присутствуем при его пробуждении. Истории известны эти изумительные эпохи, когда перетряхиваются перины культуры. Наши годы — это ремонт мира, все перевернуто вверх дном, все подлежит чистке, срываются старые обои, уничтожается обветшалое. В титанической переоценке установленного, ломке отжившего и созидательной работе для будущих весен, в этом

ослепительном вихре новых идей и откровений гениев, которым в наши дни история открывает новый том, мы почти не найдем следов искусства танца. Искусство танца плетется в хвосте других, оно живет еще вчерашним днем, тогда как литература, живопись и даже театр прошли полосу исканий и проб и намечают уже и новые формы, и новые замыслы. Ни дилетантские попытки возродить пляшущую душу Эллады произведенные А. Дункан и ее братом, ни эстетно-археологические chef-d'oeuvre'ы М. Фокина, ни барочные результаты случки классической и пластической школ в работах К. Голейзовского и его эпигонов не могут быть названы провозвестниками танцевального Октября. Первые знаки разрушающих сил, первый удар по „общепризнанным“ вкусам и традициям можно найти в немногих работах так до нелепости досадно погибшего В. Нижинского и в постановках Шведского Балета в Париже.

Современная эпоха — рабочая эпоха, каждый день, каждый час — новый бросок вперед, новый удар по отмирающему. Простота, точность, целесообразность — вот требования предъявляемые к произведениям искусства. „Творю — как птица поет“, „Я выше всех, создаю что моя нога хочет“, „Искусство случайность“, „Искусство для искусства“ — фразы забытые ныне. Музы стали производственницами и разошлись по профсоюзам, место их встреч не Олимп, а ВЦСПС, и созывает их не Аполлон, а Томский.

Танец выполняет определенные функции, усиливает организующее начало в массах, дает навык в усвоении и овладении ритмом, (массовые танцы), так необходимом во всех трудовых процессах. Можно сказать, что работа НОТ'а есть установление танцевального инстинкта

в производстве. Мы знаем о психофизиологических свойствах определенных световых, звуковых и т. п. сочетаний. Танец обладает также этим свойством. Одновременное, закономерно построенное воздействие на слух и на зрение зрителя не только дает ему отдых, но и тонизирует его в определенном направлении, производит зарядку бодрости и активности.

О танце конспективно:

a) Искусство танца самостоятельно; по отношению к другим искусствам может пользоваться заветом Мольера: — „брать свое там, где его находишь". Музыка дает ритмическую опору для танца, живопись—красочное оформление, но не более.

b) Танец не должен быть иллюстрацией музыки. Мелодия музыкальная и пластическая могут не совпадать Танцор и скрипка образуют дуэт.

c) В танце важна выразительность всего тела, а не его части. Выпадение или безразличность какой либо части тела в танце, подобно порванной струне в рояле.

d) Изломанность линий, гибкость размягчения, расслабленность, недосказанность в рисунке танца, пассивная отдача музыкальной мелодии—определяют женское начало в танце.

Четкость, твердость, мускульная напряженность, активность в заполнении узора музыкального сопровождения характеризует мужское начало.

e) Эпохи упадочные уделяют центральное место в танце—женщине, эпохи строительства—мужчине. Мечтательность, романтику, утонченность танца XIX века, передавала балерина; действительность, реальность, силу современности должен выявить танцор.

f) Танцор—ведет танец. Четкость, смелость, сила—определяют его работу. Требование места танцору, не означает упразднения всех танцовщиц. Мужское и женское начало выявляются не трудкнижками исполнителей, а преобладанием тех или иных черт активности, либо пассивности передаваемых в танце.

g) Тематические задания танцу—либо выявление акцентов в движении (борьба, поражение, страсть, победа и т. д.) либо отражение современности. В ритмическом узоре танца воспеваются образы окружающие нас. В танцах дикарей видна песня о жирной дичи, дремучем лесе, удачной битве,—наша жизнь создает танцы тротуаров, мчащихся авто, воздает должное четкости работы машин, быстроте текущих толп, грандиозности небоскребов.

Выполнение танца, требует определенной и разработанной проработки тела. Если в театре некогда поподымались споры о никчемности школы и техники, перед „трепетно пламенным нутром", то в искусстве танца значение твердой школы и высокой техники является аксиомой.

Характер школьной системы, определяется характером танцев данной эпохи — указывали мы выше. Верным будет и обратное утверждение, что характер танцев, определяется характером школьной системы.

Весьма часты примеры того, как одаренные танцовщицы пластической школы, теряют всю свою легкость и певучесть в танце классическом, а классические—сушат и грубят танец первых, не имея сил передать ту музыкальную волнистость тела, ту „спиральность" пластического танца, которой он пленяет. Недаром такой

исключительный постановщик как М. Фокин, желая скрестить обе школы, пошел по пути стилизации, стремясь сухостью графического рисунка прикрыть дефекты классической школы.

Уже первые попытки намечать новые формы танца показывают неполноту танцевальной подготовки существующих школ. Признавая и пластику, и классический экзерсис нужными для проработки современного танцора, как элемент подсобный, наравне с акробатикой и спортом, пришлось в школьной работе установить и свою систему, систему танцевально-физической тренировки,— тафиятренаж.

Подробное изложение этой системы, превратило бы настоящую статью в руководство или учебник тафиятренажа, что никак не входило в задачи автора. Поэтому попытаемся лишь в общих чертах наметить те руководящие положения, которые лежат в основе тафиятренажа. Припомним два утверждения, указанные выше. Первое: тело танцора — инструмент, механизм, которым управляет воля исполнителя. И второе: считая тело танцора машиной, волевые импульсы машинистом, можно сказать, что темперамент является здесь горючей смесью для мотора. Эта сторона, сторона эмоциональной выразительности танца, психо-физической тренировки танцора, ошибочно упускалось из виду существующими школами, благодаря чему эмоциональная выразительность танца заменялась маской темперамента—оскаленные зубы, выпученные глаза, пыхтение и т. д. Если и проявлялся подлинный темперамент, то только „от бога“.

Итак, схема тафиятренажных упражнений строится по двум направлениям.

1) Исчерпывающая проработка тела (мускулатура) танцора.

2) Проработка и повышение его психо-физиологических возможностей (контроль, волевые импульсы, рефлекторная возбудимость и т. д.).

Обе группы не являются обособленными в ходе работы, они тесно сплетаются, создавая цепь заданий от примитивных (подъем руки механический, активный, пассивный и т. д.) до сложных (групповые построения). Школьная работа тафиятренажа—требует от учащихся сознательного и твердого уяснения смысла заданного упражнения. Механическое повторение и зубрежка—недопустимы. Характер упражнений первой группы (техническая проработка тела) определяется следущими положениями.

1) Современный танец выявляет богатство и многообразие всего тела, а не виртуозность отдельных его частей (ног, рук и т. д.). Идет постепенная и равномерная проработка мускулов головы, шеи, корпуса, рук (отдельно кисть, предплечье, плеча и т. д.), ног. Особое внимание уделяется лопаткам—как выразителям эмоционального рисунка. Длительность задания от 1 до 4 тактов.

2) Сложные построения частей (от 4 до 32 тактов). Постепенное соподчинение движений рук, ног, головы и т. д. при разности их рисунков.

3) Силовая сущность современного танца. Активность, мускульная напряженность, выжимания, прыжки, упражнения с весом партнера.

4) Точность и четкость в передаче заданного упражнения. Выявление характера (стиля) движения. Рисунок

каждого упражнения выполняется в ряде пластических фактур. Первоначально работа в двух планах: упражнение твердое (акцентировка) и мягкое (пружинность тела). В дальнейшем каждое упражнение исполняется с подчеркиванием его характера. Установлены четыре основных типа.

а) Схема движения. Упрощенность, квадратизация.

б) Округлость. Волнистость движения. Мускулатура ослабляется.

в) Спиральные движения. Преувеличение волнистости. Мускулатура развинчена.

г) Изломанное движение. Угловатость и вычурность Деформация схемы. Чередование мускульной напряженности и расслабленности.

Почти каждое упражнение первой группы уже имеет в себе элементы второй, т. е. осуществляет и психофизическую тренировку. Задача школы выявить и развить ряд качеств необходимых танцору. В обыденной жизни человек не ощущает своего тела, не улавливает работы тех или иных мускулов. Больше того, обывательская мудрость утверждает, что только при болезни чувствуешь свое тело. Танцор же должен всегда ощущать строй своего тела, и отдавать себе отчет в каждом сокращении мышц. Отсюда на первом месте стоит выработка умения:

1) Контролировать свои движения. Работа по координации упражнений отдельных частей тела.

Дальнейшие задания при построении упражнений таковы.

2) Быстрота пластической памяти, внимательность к себе и к партнеру (сцепка), Тренер показывает упра-

жнение несколько раз, один раз, намечает его. Парные и более упражнения.

3) Эмоциональная окраска упражнений.

4) Четкость и быстрота реакции. Смелость. Прерывающиеся движение. Произвольное чередование цепи упражнений.

5) Изобретательность. Развитие пластического мышления. Завершение заданного начала упражнения. Ответное движение в порядке построения. Оформление музыкальной фразы и т. д.

Система тафиятренажа обладает уже довольно разработанной азбукой упражнений. По записи учеников Моск. Пролеткульта можно указать на 400 упражнений основных и такое же число (за 6 мес.) упражнений не повторявшихся в дальнейшем. В порядке работы обязательно чередование упражнений как по характеру, так и месту проработки. Для отдыха и регулировки дыхания—установлено медленное хождение с размерным вдохом и выдохом.

Это старое изложение, почти телефонограмма о системе тафиятренажа, все же указывает вехи, по которым ведется работа. Конечно, нельзя претендовать на полноту и законченность этой системы. Наш век — век ломки и опытов, мы расчищаем пути для новой культуры. И как протест против обветшавших правил, как необходимость новой, непохожей на старое, школы для актера и танцора, возникают системы биомеханики у Мейерхольда, тафиятренажа — у Фореггера, и еще, и еще. Они далеки от кабинетной выдумки, вылощенности теоретиков, они созданы самой жизнью, стремлением организовать кадры сильных, ловких и радостных танцоров и актеров будущих дней.

Будущий историк искусства назовет наши годы — годами пророчеств. Каждый день устно и печатно всяк кому не лень возвещает нам о том, каковы будут театр, танец и вообще искусство будущего. Скромность не позволяет мне увеличить кадры пророков, я не знаю завтрашних судеб и предпочитаю просто выполнять задания сегодняшнего дня. Работа современного постановщика танцев, носит скорей отрицательный, чем положительный характер. Он разрушает прошлые традиции, бьет по отжившим вкусам и красивостям, стремится уловить новые чувства и новые темы, и, лишь изредка ошибаясь и падая намечает новые формы своего искусства.

На столе делового человека всегда можно найти листок со словами „сегодня — сделать". Такой план постановки танцев гласил бы:

1) Изучение форм современного танца. В Мюзик-Холе можно найти самую четкую и неожиданную технику.

2) Благородные принцы, добрые феи, злые колдуны и босоногие нимфы вряд ли убедительны. Нужны новые темы.

3) Музыка дает лишь ритмическую опору в танце. Шопен и барабанщик одинаково ценны. Стремление иллюстрировать музыку и раскланиваться перед композиторами неуместны. Карандаш постановщика прошелся по Шекспирам и Островским, очередь за Скрябиными и Чайковскими.

4) Жизнь диктует формы и темп движений. Скиф подражал кабану — в присядке, боярышня — паве в „русской".

Сегодня четкость и точность машины, отчетливые линии улиц, темп движения,

5) В современном танце необходимы простота и экономия средств. Полное отсутствие декоративности, вычуры. Балерина, закручивающая 20 фуэте, и болонка, катающаяся на велосипеде—равноценны как курьез.

6) Рабочий у станка, футболист в игре уже таят в себе очертания танца. Надо учиться их разглядеть.

Каждый новый день пополняет этот vademecum. Мы вправе требовать боевой работы в области танца. Мы видим, как все сильней и сильней вырисовывается значение движения в современном театре. Будущее за танцем и кино. Но в то время как кино сказочно мчится вперед и крепнет, покоряя весь мир, танец мирно дремлет в тени пачек Доброй Феи, положив под голову пластический бюстгальтер.

Музу танца эллины звали Терпсихорой — „развлекающей“, мы ее назовем „увлекающей“. Четкость, сила и ловкость ее творений укажут хилому, пока, человечеству на богатство и красоту его тела. Задыхаясь под ярмом церкви люди средневековья создали „Танец смерти“. В радостной стройке нового мира должен зазвучать „Танец жизни“.

К сведению. Основные даты работ в области танца. 1915 г. Киев. Стилизационные этюды танцев и пантомим XVII и XVIII в. 1916 — Москва Студия „Камерного театра“. Первые попытки наметить систему. 1917 — Петроград. Стилизационная работа, этюды танцев на музыку Дебюсси, Равеля и др. 1918 — Москва. „Театр четырех масок“. Стилизационная работа— Французский балаган XVII в. 1918-19 - Москва. Театр „Московский балаган“. Испанские танцы в интермедиях Мольера. Античные—в комедиях Плавта. 1919 — 1920. Москва. Курс тафиятренажа вводится в программу 1-й Гос. Студии Драм. Искусства и Гос. Студии Сатиры. 1920 — 1921 Москва. Курс тафиятренажа в Пролеткульте и Центр. Красноармейской Студии (1-й Самодеятельный театр). Организация Мастерской (Масфор)

1921 — 1924. Работа в Масфоре. Постановка эксцентрических и пародийных танцев. Пантомимы (не показанные) „Подвязка Коломбины“ по Допаньи, сц. С. Эйзенштейна и С. Юткевича. „15 суток восторга“, муз. З. Компанейца. сц. Н. Фореггера. „Танцы машин“. 1924—1925 г. Пожар Масфора в Москве (Арбат). Перевод мастерской в Ленинград.

ГЕПТАХОР

Двигательный рефлекс на музыку свойственен каждому человеческому организму за редким исключением. В самом простом случае, музыка является фактором, организующим движение. К этому роду музыки относятся рабочие песни, вытекшие из быть может неосознанной потребности координировать движение рабочего коллектива. В этом случае, раз когда то созданная песня, в дальнейшем подчиняет себе движение группы людей, как бы движет ими. Чувство удовлетворения при движении под звуки марша, организующего воедино движение подчас крупной массы, тоже пример музыкально-двигательного рефлекса. Следует оговориться, что оба приведенные примера весьма примитивны и что зависимость здесь движения от музыки элементарно, основано лишь на ее метрической стороне, и иногда на динамических оттенках. Нам приходилось встречать людей, которых в жизни принято называть „немузыкальными“ и наблюдать, как много усилий прикладывают они к тому, чтобы побороть в себе это свойство своего организма, как упорно стараются они иногда идти под марш вместе с другими. Чем же вызвано это упорство? Потребностью удовлетворить стремящийся вылиться наружу музыкально-двигательный рефлекс,

наличествующий в них, несмотря даже на отсутствие природной элементарной музыкальной одаренности.

Всесторонне развить этот рефлекс — вот задача над которой работает студия музыкального движения „Г е п т а х о р“ [1]. В сложном своем виде, протекая на сложном звуковом материале, воздействующем на интеллектуальную и эмоциональную сторону движущегося человека, являясь как бы двигательной формой восприятия музыки, этот рефлекс приобретает значимость художественно-пластической работы. Такое выражение эмоционально-интеллектуальной стороны человеческого существа в свободном движении, двадцать лет назад одним из критиков, подвергавших обсуждению искусство Айседоры Дункан, было названо пляской. В „плясовом“ творчестве А. Дункан были самые разносторонние элементы. Объективность и субъективность, сюжетность и бессюжетность и, наконец, в последние годы она дала оторванное от танца движение-мимирование.

Дело начатое Дункан неизбежно должно было развиться, и в первую очередь, требования современности выдвинули искание движения объективно-художественного, а также коллективного движения, отделившегося от личного эмоционального переживания.

Музыке, в чистой ее форме, присуща свобода от словесно-программного сюжета; она сильна своим звуковым содержанием, насыщена эмоциональной напряжен-

[1]) Гептахор (от греческих корней Hepta — семь — по числу основавших коллектив Chores — пляска) имеет в настоящее время своими активными художественно работающими членами лиц: Недькова Н. В., Руднева С. Д. Тихомирова Ю. Ф., Энман Н. А. и Бульганкер В. З., которые являются одними из разработавших систему „Гептахор“.

ностью; если звуковая ткань является в результате изживания какого то наличествующего в творце эмоционально-творческого заряда, то в озвученном состоянии, воспринимаемая организмом с определенно развитой музыкально двигательной культурой, она дает возникновение своей эмоциональной стороны в новом материале—в чистом, лишенном изобразительности движении, стремящемся в результате выразить содержание, заложенное автором в продукт своего творчества. Из сказанного вытекает, что такая художественно-пластическая данность будет лишена словесной программы, эпизода, будет выражать музыкально-эмоциональный замысел, а не изображать настроенность, может быть и соответственную взятому музыкальному материалу. Совершенно очевидным становится и то, что работа Гептахора не преследует цели возрождения античного движения или пляски, что так часто приписывают его работе, основывая настоящее заключение на принадлежности рабочего костюма Гептахора—хитона, к античному миру. Костюм этот взят лишь как максимально нестесняющая свободы движений рабочая одежда.

Исходя в своей работе из звукового материала, Гептахор всегда принимает его лишь как таковой. Менуэт, вальс, мазурка—для него является музыкальной формой наравне со скерцо, вариацией и тому подобным, и не диктует определенных, свойственных тому или другому танцу, движений. Если и является своеобразная специфичность движений, то причиной этому служит характерность музыкальной фактуры, а не преднамеренность в подходе. Произведения авторов, принадлежащих к

различному музыкальному стилю, дают различное движение, откуда встает проблема музыкально-двигательного стиля.

Вследствии того, что художественная работа является разработанной и зафиксированной двигательной формой музыкального восприятия, основанной на культивируемом музыкально-двигательном рефлексе, каждая пластическая композиция есть личное творчество пляшущего. Массовая художественная работа ведется в студии также без участия в ней постановщика-режиссера. В процессе разработки композиции, участвующие в ней координируются единым импульсом музыкального восприятия. Такое коллективное творчество, слагающееся из самостоятельных индивидуальных достижений, есть результат изложенного выше отношения к музыкальному материалу. Оно диктует единство в многообразии отдельных творческих волеустремлений, оно же определяет общность в движении, почему композиция создается не извне, но вытекает из слушания музыкального произведения.

Наш музыкальный подход приводит к тому, что мы называем „расширенным слушанием", т. е. подходом вплотную к музыкальному произведению в его целом, не дифференцируя его формально-рациональным путем на составные части как то—метр, ритмические фигуры, мелодическую линию, аккомпанимент. Как раскрыть такое положение? Принимая звучащий материал интеллектуально-эмоциональным путем, мы считаем необходимым, чтобы эмоциональная сторона, в каждый момент, превалируя в процессе восприятия, суммировала (интегрировала) осознанные интеллектом слагаемые в одно

целостное восприятие звукового потока. Тогда и сопутствующая „расширенному слушанию“ двигательно-пространственная трансформация будет создаваться не на частностях, а на целом, едином звучащем материале. При дальнейшей разработке композиции ведущая роль переходит к интеллекту. В достаточной мере подготовленный организм должен всесторонне откликнуться на воспринимаемое. „Расширенное слушание“, в котором наше тело как бы отличает тончайшие нюансы динамики звука, тембра, мелодии, ритма, гармонии является результатом долгого воспитания в изложенном подходе к восприятию музыки. Из сказанного становится вполне очевидным, что музыка в процессе работы не фон, на котором развертывается пластическая композиция, что она не сопровождение, дополняющее воспринимающему осознание художественно-пластической данности. Музыка в работе Гептахора—источник работы, первопричина. Из нее вытекает композиция, и поэтому и воспринимать ее следует слитно с музыкой, как одно целое, как бы некий музыкально-двигательный ансамбль.

На каких основоположениях ведется Гептахором работа над общим развитием двигательных возможностей человеческого тела? Гептахор ведет свою работу в плане развития системы органического движения, т. е. движения построенного на природных свойствах нормально развитого человеческого тела. Признавая все виды специфического телесного развития, Гептахор считает, что правильно, естественно развитое тело, в случае необходимости, всегда будет способно претворить в себя всякий стиль и подвергнуться специфической тренировке, если

только она не будет противоречить данным нормального организма. В своей работе над изучением памятников изобразительного искусства с одной стороны и в практической работе над движением с другой, Гентахор пришел к выводу, что органическое движение, охватывая собою все тело движущегося, центром своим имеет дыхание— процесс дающий жизнь телу. Вдох и выдох—вот руководящий каждым движением нашего тела, несознаваемый, всегда текущий в организме процесс. Ставя это положение краеугольным камнем своей системы (Гентахор для себя называет его „принципом дыхательности"), Гентахор стремится к тому, чтобы каждое движение *сознательно* было обусловлено процессом дыхания. Это значит что активный момент дыхания (т. е. вдох) совпадает с усилением мышечного напряжения, тогда как выдох влечет за собой его ослабление. Правильно построенное на дыхании движение, привлекая к участию в нем все тело, приобретает органичность и целостную обоснованность. Перед нами таким образом выясняются следующие основные принципы работы: *1) дыхательность и 2) целостность движения.* Очевидно, что второе положение исключает возможность изолированного, оторванного от всего организма движения какой либо из его частей. В каждом движении, если оно основано на вдохе и выдохе, принимают участие в естественной связи все мышцы нашего тела. Отсюда вытекает следующий принцип, утверждающий необходимость для движения непрерывности *потока напряжения* и связного органического перехода одного движения в другое. Для получения такого движения Гентахор считает необходимым наличие еще одного фактора, а именно

мышечной упругости, исключающей шарнирно-механическое движение в суставах и позволяющей достигнуть максимальной вязкости движения. Перечисленные основные положения, вытекая одно из другого, тесно связаны в одно целое (в сущности принцип дыхательности обусловливает остальные). Упор на указанный принцип в практической работе имеет и физиологическое значение, способствуя хорошему развитию грудной клетки и правильной постановке дыхания.

Уроки преследуют двойную цель. С одной стороны, они имеют задачу путем планомерно поставленных упражнений дать, на основе высказанных уже принципов гармоническое развитие телу, с другой — дать ученику музыкально-двигательную культуру художественного порядка, т. е. развить, раскрыть, обогатить в ученике природный музыкально-двигательный рефлекс. Имея такое двойное задание, уроки строятся так, чтобы одновременно двигать ученика по пути развития и совершенного использования нормально и всесторонне развитого тела и приблизить его к задачам художественно-пластической работы. Всякий урок от начала до конца строится на музыкальном материале, могущем одновременно служить двум заданиям, т. е. музыка берется такая, на которой можно строить как техническую, так и художественную работу. Имея перед собою ясное задание технического порядка в виде той цепи упражнений, из которых строится очередной урок, Гептахору приходится выбирать такую музыкальную литературу, под влиянием которой схематически поставленное задание каждого технического упражнения оформится в не-

сложную композицию художественного порядка. Такой подход в корне меняет отношение ученика к любому упражнению. Лишая его механической автоматичности, внося в упражнение хотя бы небольшое целостное содержание, этот подход сосредоточивает все внимание ученика на предложенном ему материале. Здесь налицо работа над восприятием звучащего материала, над усвоением конструкции упражнения и синтезирование указанных двух моментов в одно органическое целое, превращающее задание в элемент художественной работы. Конечно, при такой постановке большая ответственность ложится на составляющего урок. Вполне сознавая это, Гептахор большое внимание уделяет этой работе, как лично при разработке своих уроков, так и со своими учениками, при обсуждении пробных уроков оканчивающих по педагогическому уклону. Рано или поздно перед каждым учеником встает вопрос о художественной работе. Для этого на уроках дается примитивный музыкальный материал, для первых попыток в художественно-творческом плане. В дальнейшем постепенно усложняется материал и требования к работе ученика. Постепенно требуется большее соответствие композиции музыки, детализация восприятия, фиксация. Ученик находит все больший и больший запас движений.

Экспериментальная работа Гептахора строится по трем направлениям: исканию новых движений, новых пространственных отношений и углублению музыкальной восприимчивости. Первая линия экспериментальной работы находит себе развитие в художественной работе над новым звуковым материалом. Не имея в процессе работы преднаме-

ренности указанной целевой установки, работающий, воспринимая новые звуковые и ритмические формообразования в поисках адэкватной пластической композиции, двигается в направлении приобретения новых движений. Несомненно, что расширение технического кругозора является в этом помощником, и что общая музыкальная культура весьма ценное для этого условие. Обогащение зрительных и слуховых художественных впечатлений ведет к общему расширению кругозора, увеличивая и композиционные возможности. Коллективная пляска ставит здесь на разрешение задачу соотношения пластического объема и веса, которые должны спаять отдельные тела в одно коллективное, нераздельное движущееся целое. Под влиянием этого задания движение неизбежно выходит из линейной композиции и ищет новых пространственных соотношений. К последней задаче Гептахор подходит, строя целый ряд упражнений, преследующих цель развития особого, осязательного чутья пространства. Упражнения эти, начиная с развития простого глазомера, приводят в дальнейшем, путем тренировки, к навыку свободно ориентироваться во всяком пространстве. Работа эта ведется при участии художника Б. В. Эндера. Под руководством того же художника ведется в студии Гептахора и работа по рисованию и музыкальному цвету; предоставим слово самому художнику:

„Рисование в студии поставлено так, чтобы развить воспринимающий природу организм для расширения пространственного искусства пляски.

Работа по рисованию распадается на отделы:

1) Рисовальной техники и упражнения в цвето-формовой композиции.

2) Развития зрения по принципу расширенного смотрения [1]).

3) Развития взаимоотношений, по аналогии и контрасту, между пространственно-двигательным телом и пространственными восприятиями: а) отдельных органов и б) целого организма.

4) Развития чувства декоративности.

Рядом с рисованием в студии ведется специальная работа по цвету, отвечающему музыке. До сих пор цветовой элемент играл в пляске лишь подсобную, почти случайную роль. Между тем цвет, неизбежный в одежде и обстановке, может дать ответ на музыку, близкую ему по природе, наравне с преимущественно-формовым искусством пляски. Слившись, оба искусства могут наполнить музыкальное впечатление до возможности, небывалой при условиях раздельного существования. В студии поставлена работа по цветовой грамотности и выработке чутья к музыкально-организованному цвету на цветной одежде и цветном освещении".

Задача углубления музыкально-двигательной восприимчивости сосредоточивает внимание Гептахора на звуке по преимуществу, на окраске его, на тембре. Рояль, скрипка, орган, человеческий голос в пении, вызывают иное движение. Работа над музыкальным звуком логически приводит к такой же работе над звуком человеческой речи. Ритм последней, ее звуковой состав определенным образом окрашивают движение нашего тела: в этом смысле

[1]) Расширенное смотрение есть способ видеть предмет целым, не разрывая его акоммодирующим взором на части, видеть широкую предметность без ограничения угла зрения, что достигается увеличением поля активной сетчатки, выходом за предел желтого пятна, и привлечением к активности дополнительных центров мозга, известных современной физиологии.



Т. А. Глебова Minstrel — Débussy



Студия Т. Глебовой Композиция

интересны опыты над звуковым составом иностранной, часто непонятной речи. Соединение движения с пением в одном и том же индивидууме—задача, к разрешению которой Гептахор подошел вплотную в своей настоящей работе. Достигнутые результаты открывают новые широкие возможности в области сценических искусств. Указанные выше направления не исчерпывают всей экспериментальной работы Гептахора. Как гибкий, живой инструмент, он отзывается на требования современной научно-художественной мысли, которые ведут его по пути разрешения все новых задач.

Т. Глебова

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Слово „пластика“ истолковывается всяким по своему и потому, прежде всего необходимо как можно точнее ограничить наше представление о „пластическом движении“ от смежных понятий.

Несмотря на близость и родство пластического творчества с музыкальной композицией, словесной символикой, физической культурой, пластической изобразительностью, балетной техникой и даже известной изысканностью замыслов, неотлучимой от пристального проникновенья в суть какой бы то ни было дисциплины,— несмотря на все эти его связи, пластическое искусство мыслится нами **самодовлеющим**.

Дабы определить самостоятельную область, которую мы ему отводим, полезно будет сослаться на некоторые данные, оправдывающие наш взгляд.

Прежде всего подлежит опровержению мнение, будто пластика всегда являлась и естественно должна являться, не более, как дополнением к музыке или поэзии.

Если мы обратимся к истокам этих трех искусств, в Греции, мы скорее найдем обратное: пляска и песнь зреют, как пáрные плоды, на едином древе **ритма**, возникающем на почве трудовых процессов, тогда как инструментальная музыка нарождается значительно позже,

диктуя темы плясунам и певцам, давая тон ораторам и актерам, и являясь, в сущности, лишь усовершенствованием хлопанья в ладоши и топанья ногой. Впрочем в эллинских театрах флейтист и кифаред далеко не сразу вытесняют „подоктиноса“ отбивателя такта, обутого в обувь с железными подошвами.

Вот, что в Одиссее говорится о простом отбивании такта в качестве аккомпанимента (про Галионита и Лаодама):

„Начали оба по гладкому лону земли плодоносной
Быстро плясать; и затопали юноши в меру ногами
Стоя кругом, и от топота ног их вся площадь гремела“.

И в Иллиаде о пляске под пенье:

„Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками...
И ногами искусными то закружатся, то разовьются... Два среди круга... пение в лад начиная, чудесно вертятся“.

Эти примеры подтверждают наше мнение о первоначальной независимости „искусства движения“—пластики.

Правда, с течением времени в силу изменения бытовых условий, пляска отступает. Музыка и просодия, выросши, порой поглощают ее: уклон мелический, уклон сценический (гипокритический), уклон литургический; балет, пантомима, ритуал.

К чему однако придавать этим моментам значение преимущественное. Пластике — пляске принадлежит

неоспоримо громадное будущее, широчайшие возможности которого еще так слабо использованы.

Совершенно очевидно музыкально-воспитательное значение пластики: музыка так сложно и стремительно развивается, что массовому слушателю необходимо „слышать глазами“, причем слышать упрощенно и синтетично. Возможность эта ценна не только создающейся доступностью понимания великих мастеров слушателем середняком, но и прививкой этому середняку известных „гармонических“, организующих навыков, о которых подробнее будет сказано ниже.

Столь же ясна важная роль принадлежащая дисциплине тела на сцене, где совершенно недопустимо несоответствие жеста и слова.

Но совсем не освещены до сих пор отношения пластического движения, как мы его понимаем, к труду, как его понимает современная наука и к жизни.

Отношения эти впрочем установились издревне.

Большинство плясок возникло на досуге, из подражания действиям совершаемым во время различных работ, причем рисунок их становится все менее специфичным, все более субъективным, сохраняя, в конце концов, лишь слабые намеки на свое происхождение.

В Греции существовало множество таких сельско-хозяйственных, ремесленных, военных, плясок, исполняющихся во время общественных празднеств или на пирах. Солдаты танцовали „пиррихе“ стилизующий военные упражнения; виноградари „эпиленнос“, танец давильных тисков; гимнасты „бабазис“, нечто в роде нашей акробатики. Каждый цех, каждый край, имея свой особый труд, имел свою особую пляску.

Что такое труд? „Планомерное сочетание сознательных усилий“,отвечают современные исследователи, и они добавляют: „между игрой и трудом, между трудом и творчеством, нельзя провести точной грани“.

Вот если встать на такую теоретическую высоту, можно убедиться в поразительном сродстве между психофизиологическим комплексом „труд“ и той „творческой игрой“ которую мы называем пластикой.

Действительно, из всех законов, которым современные ученые склонны подвергнуть труд, нет ни одного который бы не был применим к нашему искусству: 1) чередование работы и отдыха (напряжение и ослабление); 2) средняя нагрузка мышц; 3) нормальный ритм и правильное чередование усилий; 4) устранение лишних движений; 5) автоматизация навыков, т. е. сокращение числа актов решения; 6) чередование работы отдельных органов—таков перечень этих законов (по проф. Белоусову).

До какой степени первые 4 из них не подходят, скажем, к спорту, в силу постоянной устремленности его к „рекордности“ и как они все блестяще подходят к пластике, стремящейся к отмеченному ритмом, свободному, закономерному, естественно необходимому движению, еще более сильно чем труд, благодаря устранению орудия производства, нарушающего природное координирование сил и объемов тела. Чрезвычайно примечателен пункт 5, в точности приложенный к подсознательному „эмоциональному“ пластическому творчеству, и одним из самых важных моментов в пластике является уменье, целесообразно распределять и сочетать движение.

Отвлеченная разница между трудом и пластикой только в том, что материал труда—вне человека, а

материал пластики — он сам. Пластика это гармоническая подготовка тела к радостному труду; это игра, в которой человек, разобрав себя по частям, научившись распоряжаться каждой мышцей, каждым суставом своим, обретает вновь единство в прекрасном движении вместе и волевом и невольном; причем это движение не только оставляет, ввиде эстетического действенного навыка, свой неизгладимый след в сознании и организме исполнителя, но прививает автоматически зрителю, чисто подражательное неосознанное стремление к раскрытию в себе, той полезной стройности, применимой к любому делу, которую он видит на сцене.

Это упорядочение, „устроение“, очищение мышечно-сенсорной, а следовательно и психической, кинетики, а следовательно и статики, посредством зрелища пластического движения, приводит нас вплотную к рассмотрению огромной его социальной значимости. Скажем не обинуясь, что оно нам представляется не в меньшей степени, а м б. даже и в большей, нежели словесное или даже музыкальное искусство, призванным организовать и воспитать массу,

И тут мы думаем не столько о шествиях, революционных празднествах, народных гуляниях, где ныне так прискорбно мало пластических элементов, сколько о воспитании в бытовых единицах внутренней „музыкальности“, в смысле умения скупо и точно распределять свои силы по некой ритмической скале, обнимающей, как личные, так и общественные состояния,— и отбирать более стойкие из них: залог уверенной и здоровой деятельности.

Более конкретно: пластическая студия должна иметь ближайшей технической задачей образовать кадр танцовщиков с гармонически развитой мышечной системой, способных воплощать в естественное и дисциплинированное движение все явления внешней и внутренней действительности, а в частности—переводить временную слышимую музыку, или образную речь, на пространственный язык пластики, не ограничиваясь формальной передачей их особенностей средствами мастерства, но окрашивая их непременно горячей кровью своего чувствования и усилием своей художественной воли.

Вот почему основной пластический метод—импровизация.

Поспешим сказать, что предметом работ пластической студии не должно являться исключительно создание подобной отрасли музыкального, либо сценического искусства, не изощренная гимнастика, подражающая шедеврам живописи и скульптуры, ни, наконец, рутинная красивость балета.

Наша — работников пластического движения, цель: в движении свободно воплощается ощущение—желание данного момента.

Чтобы достигнуть этой цели требуется длительная подготовка, план которой, может быть изложен в следующем виде:

1. Физическая культура тела.
2. Художественная культура тела.
3. Развитие художественно-творческих способностей.
4. Развитие музыкальности и оформление музыки в движениях коллективных и индивидуальных.

5. Пластическое движение по словесным и др. образным заданиям.

1. Физической культурой тела достигается его здоровье и сила. Тщательное гимнастическое воспитание; постановка дыхания.

2. Художественная культура тела вырабатывает пластичность, т. е. способность придавать телу желаемые формы, и эстетическую естественность, пользуясь для этого:

а) Пластической гимнастикой по системе Кальмейера

б) Анализом и расчлененной разработкой движений.

в) Пространственным обладанием тела движущегося в координатных направлениях.

г) Изучением пластических форм в статическом и динамическом плане.

3. Развитие художественно-творческих способностей достигается общехудожественным образованием, развитием художественной возбудимости, выливающимся в художественное творчество.

4. Развитие музыкальности и оформление музыки движением достигается путем музыкального образования и выработки соотношений между движением в звуках и пространстве; тело учится закономерно подчинять свои движения ритму, мелодии и гармонии.

5. Пластика и слово: движение „под слово"; выработка соотношений между психическими и пластическими состояниями; пластическое выражение поэтических образов; пантомима.

Весь этот краткий план, конечно, не может охватить все наши задачи и стремления.



Т. Глебова Prélude Roger-Ducas



Студия Т. Глебовой — Гавот—Прокофьева



Студия З. Вербовой „Барельефная композиция“

Студия З Вербовой „Рисунок с греческой вазы"

Студия З. Вербовой „Сарказм" муз. Прокофьева

Синтезировать все виды искусства, в общем творческом действии, где бы музыка, движение и слово созвучно с формовыми искусствами—цветом и светом создавали бы единый синтетический момент—вот наша конечная цель.

РАБОТА НАД ТЕЛОМ, КАК МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ ЗРЕЛИЩА

Каждой эпохе соответствует свой взгляд на тело и его красоту. Эллину была близка поэзия гармонически развитого, свободного от стесняющих одежд тела. Его понятие о красоте тела совпадало с понятием о здоровом теле. Пала античная культура и пришедшее на смену ей христианство закутало тело в одежды и увидело в здоровом теле греховное начало. Появилась „неземная красота“,— изможденное хилое тело. Эпоха возрождения снова вернулась к античным воззрениям, но вычурная и условная придворная жизнь французов XVII и XVIII века породила железный корсет и ввела ряд условных понятий о красоте тела, сделав его больным и уродливым. Что может быть уродливее испорченных в угоду моде узкой обувью ног современной женщины! Наша же нарождающаяся культура должна считать красивым лишь здоровое, гармонично развитое тело. Вне радостного здоровья, тело не может быть красивым. К этой задаче можно итти разными путями, через ряд видов спорта (но далеко не все), гимнастику и т. д., но ведь, выразительное движение здороваго тела уже есть зрелище. Поэтому наряду с оздоровлением тела и его

гармоническим развитием можно ставить задачу работы над телом как зрелищным материалом. Всякое правильное движение, всякая работа подчинены определенному ритму. Свет, звук, движение все ритмично. Самое художественное оформление ритма—музыка. Поэтому сочетание выразительного движения тела с музыкой дает наибольшую зрелищность.

Своеобразную работу над музыкально гармоническим развитием, оздоровлением тела и ставит себе задачей наша студия.

Работа над телом, как над материалом, распадается у нас на следующие моменты:

1. Облагораживание материала. Работа над гармоничным развитием тела, (под „гармоничным развитием“ мы понимаем пропорциональное развитие всей мускулатуры тела, в отличие от одностороннего мускульного развития даваемого некоторыми видами спорта, как напр. футбол).

2. Сопряженное с вышеуказанной работой развитие чувства ритма в движении.

3. Самодеятельная работа учеников над телесным материалом, (умение творчески владеть своим телом).

4. Развитие чувства соотношения между музыкой и движением.

Работа над музыкально-телесной выразительностью.

5. Композиционная работа (работа над групповым организованным движением и умение чувствовать ритм чужого сопряженного движения).

6. Развитие чувства сцены.

I. Обычно в студию поступает совершенно сырой, в смысле развития тела, материал. Самые основные правила гигиены тела, не говоря уже о правильном разви-

тии его, зачастую не соблюдаются в обиходе. И вновь поступающие, в большинстве—девушки, имеют совершенно превратный взгляд на развитие и красоту тела и не замечают дряблых и не тренированых мышц. Вот этот то телесный материал и надо подготовить к дальнейшему совершенствованию. Первое — это чистота тела, как первое безусловное требование. В виду того что тело абсолютно не подготовлено к правильным движениям, приходится начинать с шага, бега, с упражнений, расчитанных на постепенное развитие всей мускулатуры тела. Последовательно достигаются: мягкость корпуса, движения рук, сопряжонные движения корпуса и конечностей. Специальные упражнения развивают чувство равновесия. Далее идут упражнения на последовательную работу различных групп мышц в движении. Полный цикл упражнений этой группы расчитан так, чтобы в итоге не было ни одного сколько нибудь значительного мускула, который бы не принимал участия в работе.

II. На ряду с вышеуказанными упражнениями развивается и чувство ритма. Путем ведения вышеуказанных упражнений, сначала под простейшие счетовые ритмы, которые, постепенно усложняясь, переходят в музыкальный ритм, так же усложняется и характер ритма: равномерный счет переходит в ускоренный, замедленный, равномерный и неравномерный и комбинированый. Далее ведется работа на согласование движения с ритмом музыкального произведения.

III. Предлагается самостоятельно проработать задание по содержанию (поза), затем на движение и комбинацию (поза—движение).

IV. Музыка своими ритмами обязывает движение подчиняться им (при ускорении темпов — ускорять, при замедлении—замедлять движение). Ученик должен передать эмоции, выраженные в музыке выразительным движением, соответствующим данной музыке. И наоборот, движение может быть претворено в музыку путем подбора мелодии (композиция на задание). Художественно музыкальная работа тела возможна только при полном овладении чувством соотношения музыки и движения.

V. Это необходимо для зрелищных постановок, когда в одной и той же композиции различные участники могут работать на разных темпах движения, что влечет развитие чувства согласованности в групповом разноритмичном движении.

VI. Правила сценического движения на той или иной сценической площадке, как завершение всей подготовки.

СОДЕРЖАНИЕ

Цена 90 коп.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Магазины «ACADEMIA»

Ленинград, пр. Володарского, 40. Телеф. 138-98

Москва, Тверская, 29. Тел. 545-13